# 论中国学者诗学建构的努力

## ——从朱光潜、钱锺书说起

张 隆 溪

摘 要：诗学是关于诗或文学具普遍性的理论探讨，就像物理学是关于自然事物具普遍性的理论探讨一样。中国学者吸取中国文学和文化资源，探讨诗的起源、性质、体裁、价值以及构成要素等这类根本问题，当然具有中国特色，但同时也是对普遍诗学理论作出贡献，使之更丰富、更全面、更完美。学界前辈如朱光潜和钱锺书，就已经为我们作出了范例。我们通过讨论朱光潜的《诗论》和钱锺书的《七缀集》等相关著作，就可以从中得到一些启发，使我们进一步在发展诗学理论的道路上，作出我们新的贡献。

关键词：诗学　普遍性理论　亚里士多德　朱光潜　钱锺书

作者张隆溪，香港城市大学讲座教授（香港　999077）。

## 一、什么是“诗学”

中国古代有诗，但没有“诗学”这个说法。对于中国人来说，“诗学”（poetics）是个新概念，而且是一个舶来的概念。既然如此，我们在讨论中国学者诗学建构的努力之前，不妨先了解一下“诗学”在西方的起源。以诗为研究对象最早的理论著作，当是古希腊亚里士多德所著《诗学》。亚里士多德以严密的逻辑建构理论体系，他见出各种不同体裁的诗都各有可循的规律，于是以诗或文学为研究对象，写了《诗学》一书，就像他认识到世间万物都各循其规律，便以自然事物为研究对象，写了《物理学》一样。在他完整的思想体系里，文艺之于《诗学》，就像宇宙中活动的事物之于《物理学》，都是具体材料和普遍理论之关系。不过亚里士多德著《诗学》还有当时更具体的背景，其中重要者就是他的老师柏拉图对诗基本上持否定的看法。公元前5世纪时，希腊哲学的兴起对以荷马为代表的诗之传统权威提出挑战，出现了所谓诗与哲学之争。柏拉图当然站在哲学一边，贬低诗的价值。他明确指出“古来就有哲学与诗之争”。[①] 柏拉图以抽象的理念世界为唯一的真实，以可以感知的现象世界为理念世界之模仿，而诗和艺术模仿可以感知的现象世界，他认为那就是模仿之模仿，“离真理隔了三层”。[②] 柏拉图还说人的色

---

① Plato, “Republic x,” 607b, trans. Paul Shorey, in Edith Hamilton and Huntington Cairns, eds., *Plato: The Collected Dialogues: Including the Letters*, Princeton: Princeton University Press, 1961, p. 832.

② Plato, “Republic x,” 602c, p. 827.

欲、愤怒等各种感情冲动有碍理性发展，而诗却“浇灌这类感情”，所以“我们不能容许诗进入我们的城邦”。① 柏拉图否定诗，要把诗人逐出他的理想国，在西方传统中颇有影响。了解这一点，我们才可以深入认识亚里士多德《诗学》的意义。

亚里士多德并不认同柏拉图以理念世界为唯一真实的看法，认为人能够感知的现象世界就是真实，于是模仿自然和人世的诗并没有和真理相隔三层。柏拉图认为诗的模仿是虚构，就像拿一面镜子到处照出事物的样子，但“这些创造出来的东西都不是真实的”。② 亚里士多德的看法恰恰相反，他不仅认为诗的模仿未必不真实，而且认为简单机械的模仿只能再现事物表面，反不如诗的虚构可以揭示事物的本质。诗所表现的固然是具体的人物和情节，但其揭示的意义却超出具体和个别，具有普遍性。下面是《诗学》里很有名的一段话：

> 诗人之功用不是讲述已经发生的事情，而是可能发生的事情，也即根据概然律或必然律可能发生的事情。……历史家讲述已经发生的事情，而诗人则讲述可能发生的事情。因此诗比历史更具哲理，更严肃；诗叙述的是普遍的事物，历史叙述的是个别的事物。③

亚里士多德肯定诗比历史更具哲理，就推翻了柏拉图对诗的贬责，所以《诗学》可以说开始了西方为诗辩护的传统。亚里士多德强调诗具哲理，所讲述的是普遍的事物，就明确指出诗学是关于诗或更广义的文学一些根本问题之理论研究，而有别于对某一作家或作品具体的评论。诗学通过研究具体的诗或艺术作品，得出带普遍意义的文学理论，就像物理学通过研究具体的物理现象，得出关于物理世界具普遍意义的科学理论一样。因此，亚里士多德《诗学》虽以讨论古希腊史诗和悲剧为主，但他所著却不是“希腊的诗学”，而是普遍的诗学。正如他依据他当时所知和所能观察到的事物，做出物理学的推论，却不是“希腊的物理学”，而是普遍的物理学。④

明确上面这一点颇为重要，因为理论就其性质而言，应该是普遍的，即所谓放诸四海而皆准。诗学是关于诗或文学的起源、性质、价值以及构成要素等这类根本问题的探讨。这些问题存在于世界不同的文学和文化传统中，不同国家的学者们就都可以从各自的立场和视野出发，利用不同的材料，对普遍的诗学作出贡献。美国比较学者厄尔·迈纳（或译孟尔康）曾著有《比较诗学》一书，主张在全世界不同的文化传统中讨论诗学，而不能以西方诗学为唯一的依据。他说：“只考察一个文化传统的诗学，无论其多么复杂、精巧或丰富，都只是在调查一个思想的宇宙。而考察其他各种诗学就必然去探究文学各个不同宇宙全部的内容，去探究有意识的

---

① Plato, “Republic x,” 606d, 607a, p. 832.

② Plato, “Republic x,” 596d, p. 821.

③ Aristotle, “Poetics,” 51b, in *Poetics: With Tractatus Coislinianus, Reconstruction of Poetics II, and the Fragments of the On Poets*, trans. Richard Janko, Indianapolis: Hackett, 1987, p. 12.

④ 亚里士多德最早写出研究自然现象的《物理学》（*Physics*）一书，虽然他的物理学理论与现代物理学已完全不同，而且以伽俐略为代表的早期现代物理学正是在批判亚里士多德的物理学当中形成的，但正如研究此问题的学者皮埃尔·佩勒革兰所说：“古人由他们的物理学研究形成一些认识原理，而没有这样的原理，现代科学，尤其是物理学，就不可能存在。”“在斐洛坡努斯（Philoponus）与伽俐略之间并没有理论上的连续性，但如果没有斐洛坡努斯及其盟友和论敌对亚里士多德物理学的重新阐发，伽俐略就不可能有任何成就。”参见 Pierre Pellegrin, “Physics,” trans. Selina Stewart and Jeannine Puccci, in Jacques Brunschwig and Geoffrey E. R. Lloyd, eds., *The Greek Pursuit of Knowledge*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2003, pp. 282, 299.

全部论述。"① 笔者为《劳特利奇世界文学导读》(*The Routledge Companion to World Literature*)撰写了"世界文学的诗学"一章，在那里也强调说："尽管我们充分承认亚里士多德《诗学》是我们所做工作的经典范例，我们却需要超越希腊和亚里士多德的传统。"笔者引用了前面迈纳《比较诗学》那段话，然后说："世界文学的诗学必须是比较的，必须包含不止一个民族或区域的传统，以引领我们对世界文学有更好的了解，更有深度，更有鉴赏力。"② 在那一章里，除了亚里士多德《诗学》和西方其他一些重要论著以外，笔者也尽量采用中国、印度、阿拉伯等不同文学传统提供的资源，讨论诸如诗的起源、功用、阅读、灵感、文学语言、诗人的才能修养、戏剧表现、悲剧性等具普遍性的问题。中国文学历史悠久，有极为丰富的作品，也有历代的诗文评，所以中国学者完全可以利用自己文学传统的丰富材料，对普遍的诗学作出理论上的贡献。

然而近两百多年以来，西方在政治、经济、军事各方面都处于强势，西方文学和文学理论也处于强势，于是许多非西方学者、包括中国学者，都感到西方强势文化的压力，希望摆脱这种压力而独辟蹊径，建立自己的一套理论。这样的心情完全可以理解，但这样的努力却少有显著成果，这是何故呢？其实理论就其性质而言，应该是普遍的，无论讨论的具体作品和材料来自希腊、中国、法国、印度或别的什么文学传统，其理论概念都应该普遍适用，放诸四海而皆准。强调自己研究的独特性，恰好限制了自己在学术上的普遍意义，而生怕他人影响自己，强调自己独特，反映出的恰好是缺乏文化自信，是处于劣势者的一种复杂心态。清末民初一些旧派文人，就常常抱有这种心态。钱锺书曾经讲过他一段有趣的经历，即在 20 世纪 30 年代，他在苏州拜访陈衍，他说陈衍知道他懂外文，即将去国外留学，"但不知道我学的专科是外国文学，以为准是理工或法政、经济之类有实用的科目。那一天，他查问明白了，就慨叹说：'文学又何必向外国去学呢！咱们中国文学不就很好么？'"钱锺书不好与老辈争辩，就抬出陈衍的朋友林纾来躲闪，说是读了林译的外国小说，便对外国文学产生了兴趣。陈衍听后感叹道："这事做颠倒了！琴南如果知道，未必高兴。你读了他的翻译，应该进而学他的古文，怎么反而向往外国了？琴南岂不是'为渊驱鱼'么？"③ 以为文学总是自己的好，西方人似乎没有文学甚至文化，这就是一种奇怪而复杂的心态。④ 钱锺书在这里加了一个很有意思的注：

> 好多老辈文人有这种看法，樊增祥的诗句足以代表："经史外添无限学，欧罗所读是何诗？"(《樊山续集》卷 24《九叠前韵书感》)他们不得不承认中国在科学上不如西洋，就把文

① Earl Miner, *Comparative Poetics: An Intercultural Essay on Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 7.

② Zhang Longxi, "The Poetics of World Literature," in Theo D'haen, David Damrosch and Djelal Kadir, eds., *The Routledge Companion to World Literature*, London: Routledge, 2012, pp. 156, 157.

③ 钱锺书：《林纾的翻译》,《七缀集》，上海：上海古籍出版社，1985 年，第 87 页。《林纾的翻译》写于 1963 年，钱锺书在文中回忆说，他见陈衍并与之"长谈"的时间，"不是一九三一、就是一九三二年。"但据 1996 年出版记叙钱锺书与陈衍谈话的《石语》，明确记载那次谈话是"民国二十四年五月十日"，即 1935 年 5 月。如果钱锺书说的"长谈"即《石语》所载的谈话，那么他们见面的时间应该是 1935 年 5 月，即在钱锺书即将负笈英伦、游学牛津之前。

④ 之所以说这是一种"奇怪而复杂的心态"，是因为陈衍先生赞赏钱锺书的诗，正因为他知道钱锺书眼界开阔，懂外国语言文字。他为钱锺书年轻时的诗集作序，其中有这样几句话："三十年来，海内文人治诗者众矣，求其卓然独立自成一家者盖寡。何者？治诗第于诗求之，宜其不过尔尔也。默存精外国语言文字，强记深思，博览载籍，文章淹雅，不屑屑枵然张架子。"参见钱锺书：《石语》，北京：中国社会科学出版社，1996 年，第 47—48 页。

学作为民族优越感的根据。…… 看来其它东方古国的人也抱过类似态度，龚古尔（Edmond de Goncourt）就记载波斯人说：欧洲人会制钟表，会造各种机器，能干得很，然而还是波斯人高明，试问欧洲也有文人、诗人么（si nous avons des littérateurs，des poètes）?①

也正是在这种境况中，钱锺书对翻译了近两百部西洋小说的林纾，尽管批评他不懂外文而难免闹出笑话，却也充分肯定他在打开国人眼界方面作出的重大贡献。钱锺书说读林译小说是他“十一二岁时的大发现，带领我进了一个新天地、一个在《水浒》、《西游记》、《聊斋志异》以外另辟的世界”。② 在前面提到那个注里，他还说比较起对西方文学一无所知的许多旧派文人，“林纾的识见超越了比他才高学博的同辈”。③ 自林纾的时代以来，在不过一百多年的时间里，中国人对西方、包括对西方文学的了解，都有了长足的进步，尤其在最近数十年里，中国在经济发展方面突飞猛进，取得惊人的成就，在文化方面自然也增强了自信。我们现在来讨论中国学者如何对诗学作出贡献，可以说恰逢其时。在这方面，一些学界前辈已经为我们树立了很好的典范，可以启发我们，让我们在继承前人的成就之上，作更进一步的努力。在这里就以笔者有幸认识而且比较熟悉的朱光潜和钱锺书为例，来讨论中国学者如何建构既有中国特色、又具有普遍意义的诗学理论。

## 二、读朱光潜《诗论》

朱光潜是中国现代美学的开拓者、奠基者，也是著名的翻译家。他一生的研究著述极富，又翻译了从柏拉图《文艺对话集》、黑格尔《美学》到维柯《新科学》等一系列西方美学和文艺理论的重要经典。他思想十分清晰，文笔优美而流畅，所以他的著作对好几代读者都产生过很大影响，从《给青年的十二封信》《谈美》《悲剧心理学》《文艺心理学》《变态心理学》《西方美学史》直到晚年的《谈美书简》和《美学拾穗集》，每发表一部专著，都受到学界重视和众多读者的欢迎。朱光潜晚年谈及自己的研究，认为初版于 1943 年的《诗论》最能代表他的研究心得。在 1984 年重版后记里，朱光潜说：“在我过去的写作中，自认为用功较多，比较有点独到见解的，还是这本《诗论》。我在这里试图用西方诗论来解释中国古典诗歌，用中国诗论来印证西方诗论；对中国诗的音律、为什么后来走上律诗的道路，也作了探索分析。”④ 朱光潜没有中西对立的观念，认为西方的诗论和中国古典诗歌的传统可以互相阐发、互为印证。我们再仔细看这本书的内容，就更可以知道这样跨越语言文化障碍来讨论诗歌，如何可以对普遍的诗学作出贡献。

《诗论》开篇讨论诗的起源问题，认为从历史文献或考古发掘去寻找最早的诗什么时候产生，都往往事倍功半，因为证据不可靠，而且常被新的发现推翻。朱光潜认为更有意义的是从心理学的角度去讨论诗的产生，而且指出，这是中国诗论历来占主导的意见。他先引《虞书》“诗言志，歌永言”，又引《诗・大序》“在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。”再引朱熹发挥此看法的一段话，然后说：“人生来就有情感，情感天然需要表现，而表现情感最适当的方式是

① 钱锺书：《林纾的翻译》，《七缀集》，第 98 页。

② 钱锺书：《林纾的翻译》，《七缀集》，第 70 页。

③ 钱锺书：《林纾的翻译》，《七缀集》，第 98 页。

④ 朱光潜：《诗论》，北京：三联书店，1984 年，第 287 页。

诗歌，因为语言节奏与内在节奏相契合，是自然的，‘不能已’的”。① 朱光潜把中国古代“情动于中而形于言”这一理论，与希腊人的“模仿”论相对比，一是以诗为表现内在的情感，一是以诗为再现外在事物的印象，这就在亚里士多德《诗学》关于模仿的理论之外，增加了另一种看法，也就对诗的起源问题，作出了新的理论贡献。朱先生还讨论了诗与乐、舞同源，后来才逐渐分离，讨论民谣不同版本反映出同一歌谣在不同地区流传而变化，以欧美关于歌谣的研究和中国学者周作人、朱自清、董作宾等人收集的民谣，以及明清以来流传的歌谣相比较，不仅非常有趣，而且以活泼生动的民歌启发我们对诗之产生和流传，有颇为亲切的体会。

朱光潜《诗论》中很有特色的一点，是带入西方文艺理论观念，参与中国文学批评中一些有争议问题的讨论，由此而丰富这些理论问题的探讨，同时也是对普遍意义的诗学作出贡献。例如讲诗的境界问题，朱光潜就对王国维很有影响的《人间词话》中的相关论述，提出不同看法，展开很有意义的讨论。王观堂在《人间词话》里，提出“隔”与“不隔”两个概念：

> 问“隔”与“不隔”之别，曰：陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣。东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”、“空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游》咏春草上半阕云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云。千里万里，二月三月，行色苦愁人。”语语都在目前，便是不隔。至云：“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。②

朱光潜首先肯定，王国维在此“指出一个前人未曾道破的分别，却没有详细说明理由”。③ 朱光潜据意大利美学家克罗齐的理论，以审美观照必有情与景之融合，来讨论王国维提出的隔与不隔。他说：“情景相生而且相契合无间，情恰能称景，景也恰能传情，这便是诗的境界。每个诗的境界都必有‘情趣’（feeling）和‘意象’（image）两个要素。‘情趣’简称‘情’，‘意象’即是‘景’”。④ 朱光潜便用这样的观念来看隔与不隔：

> 情趣与意象恰相熨贴，使人见到意象，便感到情趣；便是不隔。意象模糊零乱或空洞，情趣浅薄或粗疏，不能在读者心中现出明了深刻的境界，便是隔。比如“谢家池上”是用“池塘生春草”的典，“江淹浦畔”是用《别赋》“春草碧色，春水绿波，送君南浦，伤如之何”的典。谢诗江赋原来都不隔，何以入欧词便隔呢？因为“池塘生春草”和“春草碧色”数句都是很具体的意象，都有很新颖的情趣。欧词因春草的联想，就把这些名句硬拉来凑成典故，“谢家池上，江淹浦畔”二句，意象既不明晰，情趣又不真切，所以隔。⑤

经朱光潜这样解释，我们就明白王国维所说的隔，就是意象不清晰，不能充分传达情趣。欧词上半阕描述春草，十分生动，历历如在目前，但后面用典故，就失去生动的意象，所以产生“隔”的感觉。但中国古诗词经常用典，不能说用典就一定会隔。朱光潜认为王国维说隔是“雾里看花”，不隔是“语语都在目前”，似太偏重诗的“显”，而忽略了诗也有“隐”的方面。他说：“显则轮廓分明，隐则含蓄深永，功用原来不同。……写景不宜隐，隐易流于晦；写情不宜显，显易流于浅”。⑥ 这的确是值得考虑的一点。其实王观堂也深知情与景未可截然划分，《人

① 朱光潜：《诗论》，第5—6页。
② 王国维：《人间词话》，徐调孚注，王幼安校订，北京：人民文学出版社，1982年，第210—211页。该书与况周颐的《蕙风词话》合为一书出版。
③ 朱光潜：《诗论》，第53—54页。
④ 朱光潜：《诗论》，第50页。
⑤ 朱光潜：《诗论》，第54页。
⑥ 朱光潜：《诗论》，第55页。

间词话》原稿云："昔人论诗词，有景语、情语之别。不知一切景语，皆情语也。"不过后来，此则已删去。①

讲到诗词的境界，王国维在《人间词话》中提出"有我之境"与"无我之境"这两个有名的概念：

> 有有我之境，有无我之境。"泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。""可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。"有我之境也。"采菊东篱下，悠然见南山。""寒波澹澹起，白鸟悠悠下。"无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。②

按王国维的意思，花本是自然之物，而"泪眼问花花不语"，是诗人把花拟人化（personification），似乎期待花可以同情人的哀伤而言语，这完全是从人出发的主观看法，所以是有我之境。诗人"采菊东篱下"，所见的南山是自在之物，与人无涉。涌起之"寒波"与飞翔之"白鸟"亦如是，所以是无我之境。不过他也意识到诗总是人的创造，所以无我之境不可能完全没有自我，只是"不知何者为我，何者为物"，即是物我两忘的境界。朱光潜对此有不同看法，他认为王国维解释有我之境，说是"以我观物，故物皆著我之色彩"，并举"泪眼问花花不语"为例，都是典型的"移情作用"，即把人的感情投射到外物上面去。然后朱光潜说：

> 移情作用是凝神注视，物我两忘的结果，叔本华所谓"消失自我"。所以王氏所谓"有我之境"其实是"无我之境"（即忘我之境）。他的"无我之境"的实例为"采菊东篱下，悠然见南山"，"寒波澹澹起，白鸟悠悠下"，都是诗人在冷静中所回味出来的妙境（所谓"于静中得之"），没有经过移情作用，所以实是"有我之境"。③

如果移情就是笔者上面提到的拟人化，即把人的思想感情投射到非人的事物上面去，那么移情就带有很强的主观色彩，即王国维所谓"以我观物，故物皆著我之色彩"，那不是忘我，也更不是叔本华所谓"消失自我"。在这一点上，朱光潜对王观堂的批评似乎不很妥当。但他批评王国维视"无我之境"高于"有我之境"，唯"豪杰之士"能为之，则是有道理的。朱光潜提到，英国批评家罗斯金（Ruskin）注重理性，认为移情是"情感的错觉"（pathetic fallacy），就近于王国维的看法。但朱光潜说："抽象地定衡量诗的标准总不免有武断的毛病。'同物之境'和'超物之境'各有胜境，不易以一概论优劣"。④ 这是很公平的意见。朱光潜举了许多中国古典诗词的例子，来支撑他的论述，笔者在此不能也不必重复那些例证，但我们如果细读朱光潜的《诗论》，就可以看出他如何在中西比较之中，使用中国古典文学的材料，讨论带普遍性的诗学问题，加深我们对一些重要理论概念的理解。

关于文体和音律的变化，朱光潜的看法和王国维相当一致。王国维说：

> 四言蔽而有《楚辞》，《楚辞》蔽而有五言，五言蔽而有七言，古诗蔽而有律绝，律绝蔽而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士，亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，皆由于此。故谓文学后不如前，余未敢信。⑤

① 王国维：《人间词话》，第 225 页。

② 王国维：《人间词话》，第 191 页。

③ 朱光潜：《诗论》，第 56 页。

④ 朱光潜：《诗论》，第 57 页。

⑤ 王国维：《人间词话》，第 218 页。

朱光潜《诗论》也说，诗的音律在各国文学中都有变化，即以中国为例：

> 由四言而五言，由五言而七言，由诗而赋而词而曲而弹词，由古而律，后一阶段都不同前一阶段，但常仍有几分是沿袭前一阶段。……诗的音律有变的必要，就因为固定的形式不能应付生展变动的情感思想。……不过变必自固定模型出发，而变来变去，后一代的模型与前一代的模型仍相差不远，换句话说，诗还是有一个“形式”。①

文学体裁的变化，是讨论文学史的重要问题，在这个问题上，王国维和朱光潜两位的看法大体一致，都强调文学语言和形式本身有其内在发展的规律。

《诗论》中有一篇谈德国学者莱辛的名著《拉奥孔》论诗与画之异同，十分重要。无论中国还是西方，历来都强调诗画同源，莱辛则指出诗为时间艺术，在语言叙述中表现一个动态的过程，而画或雕塑则是空间艺术，只能表现一个静态的瞬间。朱光潜认为莱辛有三点贡献：第一，“他很明白地指出以往诗画同质说的笼统含混。……从他起，艺术在理论上才有明显的分野。”第二，“他在欧洲是第一个人看出艺术与媒介（如形色之于图画，语言之于文学）的重要关联。”第三，“莱辛讨论艺术，并不抽象地专在作品本身着眼，而同时顾到作品在读者心中所引起的活动和影响”。② 但朱光潜对莱辛也提出几点批评。第一，莱辛固守希腊人艺术为模仿的观念，完全奉亚里士多德《诗学》为圭臬，但“亚里士多德所讨论的诗偏重戏剧与史诗，特别注重动作，固无足怪；近代诗日向抒情写景两方面发展，诗模仿动作说已不能完全适用”。第二，莱辛虽注意到艺术对读者的影响，但“对于作品与作者的关系则始终默然”。第三，莱辛对艺术的见解实在是“一种很粗浅的写实主义。……他以为艺术美只是抄袭自然美。不但如此，自然美仅限于物体美，而物体美又只是形式的和谐”。③ 莱辛这个看法也许受康德影响，因为康德认为自然美与道德观念相联系，高于艺术美。康德在《判断力批判》中说：“对自然美产生直接的兴趣，永远是一个善良者的标记”，而且又明确说“自然美高于艺术美”。④ 这一看法在莱辛之后的 19 世纪，发生了很大变化，黑格尔就改变了这一看法。到了 20 世纪，伽达默尔在《真理与方法》里，也针对康德这一说法提出批评说：

> 我们也可以反过来论说。自然美高于艺术美不过是自然美不能作出明确表述的另一面。于是我们可以反过来，认为艺术高于自然美就在于艺术语言可以清楚表述，而不是随人的心情起伏可以自由而不确定地去做各种解释，却是以有确定意义的方式对我们说话。艺术之神妙又在于这种确定性绝不会限制我们的头脑，却在事实上打开发挥的空间，让我们的认知能力可以自由发挥的空间。⑤

朱光潜承认诗和画都有自身媒介的限制，但艺术的成功往往就在克服媒介限制的困难。他说：“形色有形色的限制，而图画却须寓万里于咫尺；语言有语言的限制，而诗文却须以有尽之言达无穷之意”。⑥ 朱光潜说莱辛以画为模仿自然，但“中国人则谓‘古画画意不画物’，‘论画

---

① 朱光潜：《诗论》，第 118—119 页。

② 朱光潜：《诗论》，第 148—149 页。

③ 朱光潜：《诗论》，第 149—150 页。

④ Immanuel Kant，*Critique of Judgment*，trans. Werner S. Pluhar，Indianapolis：Hackett，1987，§42，pp. 165，166. 康德这一说法和他的相关论述，让人想到《论语·雍也》“知者乐水，仁者乐山”这句话，但在此不能详述，应留待别的场合再作讨论。

⑤ Hans-Georg Gadamer，*Truth and Method*，trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall，2nd revised ed.，New York：Crossroad，1991，pp. 51-52.

⑥ 朱光潜：《诗论》，第 152 页。

以形似，见与儿童邻’”。莱辛以画表现一瞬，必为静态，但“中国画家六法首重‘气韵生动’”。① 莱辛以诗为行动之模仿，是动态的，但朱光潜说，“中国诗，尤其是西晋以后的诗，向来偏重景物描写，与莱辛的学说恰相反。”朱光潜举出许多例证，从王维的“大漠孤烟直，长河落日圆”，和范仲淹的“碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠”，到马致远那首著名的小令“天净沙”词：“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马，夕阳西下，断肠人在天涯”，说明中国诗人这些作品都在写景，“而且都是用的枚举的方法，并不曾化静为动，化描写为叙述”，却都是好诗，能够“在读者心中引起很明晰的图画”。② 在此我们可以明显看出，朱光潜以中国文学的丰富例证，纠正或补充了莱辛那部名著的不足，从而对普遍的诗学作出贡献。

《诗论》还有很多其他章节值得我们仔细阅读和学习。笔者认为书中最后讨论陶渊明的一章，写得非常精彩。朱光潜从陶渊明的诗文里找出线索，勾勒出生活在1500多年前这位大诗人一生际遇，描述得亲切生动而且言之有据，可见朱光潜对陶渊明作品十分娴熟。谈到陶渊明的思想，朱光潜认为他既有儒家和道家思想，又有佛教因素，但作为极有灵性的诗人，他对天地自然和人生物理的领悟，却不必有系统性，而是“理智渗透情感所生的智慧”，是一种“物我默契的天机”。③ 谈到陶渊明的感情生活，朱光潜也认识到其复杂性，他说：

> 他和我们一般人一样，有许多矛盾和冲突；和一切伟大诗人一样，他终于达到调合静穆。我们读他的诗，都欣赏他的“冲澹”，不知道这“冲澹”是从几许辛酸苦闷得来的，他的身世如我们在上文所述的，算是饱经忧患，并不象李公麟诸人所画的葛巾道袍，坐在一棵松树下，对着无弦琴那样悠闲自得的情境。④

朱光潜佩服陶渊明的“调和静穆”，但这并不是“悠闲自得”那种理想中隐士的高雅，所以他也谈到陶渊明生活的窘迫穷困，躬耕田畴之劳苦，以及他在晋宋之变混乱险恶的政治环境里，无力改变世局而退居田园，以酒浇愁的无奈。朱光潜说：“他厌恶刘宋是事实，不过他无力推翻已成之局，他也很明白。所以他一方面消极地不合作，一方面寄怀荆轲、张良等‘遗烈’，所谓‘刑天舞干戚’，虽无补于事，而‘猛志固常在’。渊明的心迹不过如此，我们不必妄为捕风捉影之谈”。⑤ 鲁迅在一篇杂文里，曾经点名批评朱光潜赞赏陶渊明之“静穆”，认为那是“摘句”的毛病，并且针锋相对地说：“历来的伟大的作者，是没有一个‘浑身是“静穆”’的。陶潜正因为并非‘浑身是“静穆”，所以他伟大’。现在之所以往往被尊为‘静穆’，是因为他被选文家和摘句家所缩小，凌迟了。”在这篇文章开头，鲁迅还有论陶渊明很著名的一段话：

> 又如被选家录取了《归去来辞》和《桃花源记》，被论客赞赏着“采菊东篱下，悠然见南山”的陶潜先生，在后人的心目中，实在飘逸得太久了，但在全集里，他却有时很摩登。…… 就是诗，除论客所佩服的“悠然见南山”之外，也还有“精卫衔微木，将以填沧海，刑天舞干戚，猛志固常在”之类的“金刚怒目”式，在证明着他并非整天整夜的飘飘然。这“猛志固常在”和“悠然见南山”的是一个人，倘有取舍，即非全人，再加抑扬，更离真实。⑥

鲁迅最后这句话当然正确，但朱光潜论陶渊明，从我们前面所引的几段话可以看出，并没

① 朱光潜：《诗论》，第152—153页。
② 朱光潜：《诗论》，第153—154页。
③ 朱光潜：《诗论》，第266页。
④ 朱光潜：《诗论》，第266页。
⑤ 朱光潜：《诗论》，第269页。
⑥ 鲁迅：《“题未定”草》，《鲁迅全集》第6卷，北京：人民文学出版社，2005年，第436、444页。

有把这位诗人描述为“整天整夜的飘飘然”，而且也谈到了“刑天舞干戚，猛志固常在”这些诗句，只是解释得和鲁迅的意思不一样。鲁迅是思想极为深刻的人，笔者也很喜爱他的杂文，但鲁迅在这里的批评却并不公允，而且恰好犯了“摘句”的毛病，不过不是摘取诗人的文句，而是为了突出陶潜像一个“勇士”而能“战斗”，有所选择地摘取朱光潜的文字，未免有断章取义之嫌。我们讨论任何诗文，当然要从全篇、全集，甚至诗人的一生经历和时代环境来考虑，不能抓住一点，不及其余。在评论作品时，也当然要摘引文本字句以为例证。所以问题不在“摘句”，而在“摘句”呈现出来的诗和诗人之形象，是否接近于真实而不是偏枯和歪曲。朱光潜论陶渊明，正因为摘引大量不同内容、表现诗人思想情感不同方面的文本例证，所以很有说服力。我们如果强调“刑天舞干戚”，把它视为理解陶诗的主要方面，却不去探究《归去来辞》和《桃花源记》，也不谈“采菊东篱下，悠然见南山”，那就会是更严重的偏枯和歪曲。在笔者看来，朱光潜《诗论》中讨论陶渊明的一章，涉及诗人及其作品和时代的方方面面，描绘出了大部分读者读陶诗的感觉和印象，可以引导我们全面地去理解中国古代这位伟大的诗人。

## 三、读钱锺书《七缀集》

钱锺书生活在20世纪，但他的研究论著《谈艺录》和《管锥编》都是用典雅的文言写成，其论述也没有采用现代学术论文的写作形式，却接近于中国古代笔记或语录体那种片段式的写法。他使用的语言和写作形式本身便体现出中国传统的特色，而且钱锺书还针对西方典型的系统论述，特别告诫读者说，大部头的系统理论著作未必就能给人相应的收获，“倒是诗、词、随笔里，小说、戏曲里，乃至谣谚和训诂里，往往无意中三言两语，说出了精辟的见解，益人神智；把它们演绎出来，对文艺理论很有贡献”。① 他以高大的建筑作比，说坍塌了的建筑，架子没用了，剩下有用的只是些木石砖瓦；同样，庞大的思想体系崩溃了，剩下有价值的也只是一些片段思想。他说：“脱离了系统而遗留的片段思想和萌发而未构成系统的片段思想，两者同样是零碎的。眼里只有长篇大论，瞧不起片言只语，甚至陶醉于数量，重视废话一吨，轻视微言一克，那是浅薄庸俗的看法——假使不是懒惰粗浮的借口”。② 这不仅是为中国传统文论较少大部头的著作和周密的体系作辩护，更重要的是启发研究者重视文本细节，哪怕是“三言两语”，只要有“精辟的见解，益人神智”，其价值就并不亚于系统论述。钱锺书举出具体例子，说法国哲学家狄德罗《关于戏剧演员的诡论》这本书，其反复论述的要旨，就是戏剧演员必须保持自己内心冷静，才可能做出各种激情洋溢的表演，而“中国古代民间的大众智慧也觉察那个道理，简括为七字谚语：‘先学无情后学戏’”。③ 另外一个例子是《管锥编》论《老子》40章“反者道之动”一节，钱锺书对老子这句话评价极高，认为这“反”字兼有正反二义：“故‘反（返）’、于反为违反，于正为回反（返）；黑格尔所谓‘否定之否定’（Das zweite Negative，das Negative des Negation，ist jenes Aufheben des Widerspruchs），理无二致也。”钱锺书又引黑格尔关于辩证法之种种论述，然后总结说：黑格尔鸿篇巨制，“数十百言均《老子》一句之衍义。”④ 然而我们看钱锺书的著作，他对柏拉图、亚里士多德以降，经康德、黑格尔，直到俄国形式主义、捷克结构主义和当代西方各种重要的文学和哲学理论都非常熟悉，可见他并非不重

① 钱锺书：《七缀集》，第29页。
② 钱锺书：《七缀集》，第30页。
③ 钱锺书：《七缀集》，第30页。
④ 钱锺书：《管锥编》（第2版）第2册，北京：中华书局，1986年，第446页。

视西方系统理论著述；恰恰相反，他不仅重视，而且熟知当中重要的思想，并在写作中大量引用，将之与中国传统经典的思想两相比较，相互发明。钱锺书曾多次对笔者说，要多读“大经大典”，因为从中西传统的经典著作中，我们能够得益最多，启发我们深入思考，也才有可能由此对普遍的诗学理论作出贡献。

与《谈艺录》《管锥编》不同，钱锺书的《七缀集》是用白话文写成，在形式上也更接近现代学术论文的写法。笔者在此就主要以《七缀集》为讨论对象，看钱锺书如何吸取中国文学深厚的传统资源，又广泛涉及西方各种文本，对普遍性的诗学作出他独特的贡献。在前面笔者已提到《林纾的翻译》一篇，其论述不止在评论林纾翻译的得失，而且就翻译概念本身作了非常精辟的论述。文章以《说文解字》很有趣的训诂开始，指出中国古人把“囮”字，即捕鸟的“鸟媒”，解释为“译”，理解为与“诱”“讹”“化”等字相关。钱锺书说，这几个相关的意义：

> 把翻译能起的作用（“诱”）、难于避免的毛病（“讹”）、所向往的最高境界（“化”），仿佛一一透示出来了。文学翻译的最高理想可以说是“化”。把作品从一国文字转变成另一国文字，既能不因语文习惯的差异而露出生硬牵强的痕迹，又能完全保存原作的风味，那就算得入于“化境”。十七世纪一个英国人赞美这种造诣高的翻译，比为原作的“投胎转世”（the transmigration of souls），躯体换了一个，而精魂依然故我。换句话说，译本对原作应该忠实得以至于读起来不象译本，因为作品在原文里决不会读起来象翻译出的东西。①

我们只要把这段话与西方翻译研究中一些流行的概念相比，就可以意识到钱锺书对翻译的理解和论述，无论其合理性还是对翻译实践的指导意义，都远远超过那些流行的概念。西方翻译研究往往从后现代或后殖民主义理论出发，强调“异化”，贬低可读性高、文气通畅、语言明白晓畅的翻译，斥之为“归化”，甚至强调语言之间根本的“不可译性”及文化之间概念上的“不可通约性”等。这类理论空谈既脱离文学翻译的实际，在理论本身也往往站不住脚，而钱锺书提出翻译的“化境”，就可以帮助我们重新思考文学翻译问题，纠正那些空洞概念的弊病。

钱锺书在他的著作里，大量引用英、法、德、意、西、拉丁等不同语言的文本例证，有很多从事翻译的实践。在《一节历史掌故、一个宗教寓言、一篇小说》里，钱锺书发现西晋竺法护所译《生经》里的《舅甥经》与古希腊历史家希罗多德《史记》里所讲一节掌故，以及意大利文艺复兴时期作家邦戴罗的一篇小说，叙述的是同一个故事。钱锺书模仿佛经文体翻译了希罗多德的掌故，通篇四字一句，读来真像是佛经而又明白晓畅，再用明快的现代白话翻译了邦戴罗的小说，并对这几种文本作了十分中肯而又饶有趣味的评论。相比之下，《生经》叙述故事松散，语言枝蔓繁芜，钱锺书评得也很幽默而精彩：

> 三篇相形之下，佛讲故事的本领最差，拉扯得最罗嗦，最使人读来厌倦乏味。有不少古代和近代的作品，读者对它们只能起厌倦的感觉，不敢作厌倦的表示。但是，我相信《生经》之类够不上特殊待遇，我们还不必就把厌倦当作最高的审美享受和艺术效果。②

钱锺书还补充了一句：“中世纪哲学家讲思想方法，提出过一条削繁求简的原则，就是传称的‘奥卡姆的剃刀（Occam’s razor）。对于故事的横生枝节，这个原则也用得上。和尚们只有削发的剃刀，在讲故事时都缺乏‘奥卡姆的剃刀’”。③ 这里展现出思想之敏捷和语言之精妙，还有含义颇深的幽默，都是很具个性的钱锺书文字的风格。

① 钱锺书：《七缀集》，第 67 页。
② 钱锺书：《七缀集》，第 152 页。
③ 钱锺书：《七缀集》，第 153 页。

关于翻译，《七缀集》还有讨论美国诗人朗费罗《人生颂》在清末译成中文的前前后后，但那篇文章，如钱锺书自己所说，本来是他“计划写一本论述晚清输入西洋文学的小书”之一部分。① 钱锺书在给笔者的一封信里说过，“宿愿中之著作，十未成一”。② 可惜这本论述晚清输入西洋文学的书，并没有写出来，看来就在这“十未成一”的著作当中了，但这篇文章却可以让我们瞥见晚清的境况，不仅涉及翻译史，更是文化史和社会史，用极丰富的材料描绘出晚清对西方之懵然无知，许多事例现在读来，都令人觉得可怪可笑，也可以由此见出这一百多年来，中国已经有了翻天覆地的大变化。

钱锺书在《七缀集》里，也有一篇文章论莱辛的名著《拉奥孔》，引了许多例子说明不仅诗的语言描述的动态难以用绘画或雕塑表现（如嵇康的两句诗，画家顾恺之就意识到“画‘手挥五弦’易，‘目送归鸿’难”），而且语言可以描述的“其它象嗅觉（‘香’）、触觉（‘湿’、‘冷’）、听觉（‘声咽’、‘鸣钟作磬’）的事物，以及不同于悲、喜、怒、愁等有显明表情的内心状态（‘思乡’），也都是‘难画’、‘画不出’的，却不仅是时间和空间问题了”。③ 比喻是作家和诗人所擅长，而比喻的原则是两事物正在似与不似之间，就不可能画出。元好问的诗句“骇浪奔生马，荒山卧病驼，”使人想象大浪和荒山的姿态，非常妥帖，但如果画家把诗里的比喻坐实，画成马或骆驼，那就不是描绘山水，“就算不得《云山图》，至多只是《畜牧图》了!”。④

不过钱锺书最终突出的是莱辛一个非常重要的概念，即艺术表现应该选择“最耐寻味和想象的那‘片刻’（Augenblick）”，那是高潮将至而尚未至的片刻，“仿佛妇女‘怀孕’（prägnant），它包含此前种种，蕴蓄以后种种”。⑤ 钱锺书指出，莱辛讲绘画和雕塑的这个概念，即“‘富于包孕的片刻’那个原则，在文字艺术里同样可以应用”。⑥ 他举出丰富的例证，说明中国古人早已认识而且应用了这个原则。其中令人印象特别深刻的是金圣叹评点中《读法》第 16 则：“文章最妙，是目注此处，却不便写，却去远远处发来。迤逦写到将至时，便又且住。如是更端数番，皆去远远处发来，迤逦写到将至时，即便住，更不复写目所注处，使人自于文外瞥然亲见”。⑦ 情节发展至紧要处，故意按住不表，章回小说“欲知后事如何，且听下回分解”的公式，西方小说、诗歌和戏剧作品类似的手法，都是“富于包孕的片刻”之变体。钱锺书最后总结说：“这种手法仿佛‘引而不发跃如也’，‘盘马弯弓惜不发’。…… 莱辛讲‘富于包孕的片刻’，虽然是为造型艺术说法，但无意中也为文字艺术提供了一个有用的概念”。⑧ 钱锺书作文的特点，就是大量引用古今中外各种文本的具体例证，左右逢源，信手拈来，使理论的阐述毫不空疏枯燥，却具有极强的说服力。

莱辛的《拉奥孔》区分诗与画，而《七缀集》里的第一篇文章《中国诗与中国画》，则更具体在中国传统的诗文评和画评中，作出细致的区分。和西方一样，中国也历来有书画同源、诗是有声画，画是无声诗之类说法。但钱锺书说：“诗和画既然同是艺术，应该有共同性；它们并

---

① 钱锺书：《七缀集》，第 117 页。
② 钱锺书 1980 年 6 月 11 日给笔者的私人信函。
③ 钱锺书：《七缀集》，第 33—34 页。
④ 钱锺书：《七缀集》，第 40 页。
⑤ 钱锺书：《七缀集》，第 41 页。
⑥ 钱锺书：《七缀集》，第 43 页。
⑦ 钱锺书：《七缀集》，第 44 页。
⑧ 钱锺书：《七缀集》，第 48 页。

非同一门艺术，又应该各具特殊性。它们的性能和领域的异同，是美学上重要理论问题”。① 在《中国诗与中国画》这篇文章里，钱锺书仔细辨析的是，虽然有所谓“诗画本一律”的说法，但中国传统诗评和传统画评实际上却并不一致。明人董其昌把唐以来的绘画分为南北二宗，而传统上以南画为正宗，以王维为创始人，且南宗画和南宗禅一样，其原则“也是‘简约’，以经济的笔墨获取丰富的艺术效果，以减削迹象来增加意境”。② 司空图《诗品·冲淡》云：“素处以默，妙机其微。……脱有形似，握手已违”，几乎就是在描绘南宗画风了。《含蓄》云：“不著一字，尽得风流。语不涉己，若不堪忧，”更突出以萧简之笔墨，具暗示性之语言，创造最丰富的诗境。③ 不过《诗品》毕竟有二十四品，并未一味突出简约，但后来强调清通简约的一派，在中国旧诗传统里，就可以用清人王士祯主导的“神韵派”为代表。王士祯编《唐贤三昧集》便以王维、孟浩然为宗，而不选李白、杜甫。换言之，南宗画理想的画风，就近于神韵派之诗风。

接下去钱锺书用一点篇幅讨论西方人对中国诗的看法，说：“西洋文评家谈论中国诗时，往往仿佛是在鉴赏中国画”，④ 因为在他们眼里，中国诗都是冲淡含蓄的，最接近法国象征派诗人韦尔兰（Paul Verlaine）的主张，认为“最好是‘灰黯的诗歌’，不着色彩，只分深淡（Rien de plus cher que la chanson grise. Pas de couleur，rien que la nuance）。那简直就是南宗画风了：‘画欲暗，不欲明；明者如觚棱钩角是也，暗者如云横雾塞是也’（董其昌《画眼》）”。可是这样一来，“在那些西洋批评家眼里，词气豪放的李白、思力深刻的杜甫、议论畅快的白居易、比喻络绎的苏轼——且不提韩愈、李商隐等人——都给‘神韵’淡远的王维、韦应物同化了。”然后钱锺书幽默地引用一句西方谚语说：“‘黑夜里，各色的猫一般灰色’（La nuit tous les chats sont gris）”。⑤ 西方批评家通过翻译，如隔雾看花，难怪他们看得不够真确，评论得不够中肯，但中国批评家就不该这样。钱锺书在此道出他文章主要的论点：

> 我们知道中国旧诗不单纯是“灰黯诗歌”，不能由“神韵派”来代表。但是，我们也往往不注意一个事实：神韵派在旧诗传统里公认的地位不同于南宗在旧画传统里公认的地位，传统文评否认神韵派是标准的诗风，而传统画评承认南宗是标准的画风。在“正宗”、“正统”这一点上，中国旧“诗、画”不是“一律”的。⑥

南宗画祖述王维，但在中国文学批评传统里，李白、杜甫显然是最受推崇的大诗人。钱锺书说：“王维无疑是大诗人，他的诗和他的画又说得上是‘异迹而同趣’，而且他在旧画传统里坐着第一把交椅。然而旧诗传统里排起座位来，首席是轮不到王维的。中唐以后，众望所归的最大诗人一直是杜甫”。⑦ 在文章结尾处，钱锺书再次强调：“总结起来，在中国文艺批评的传统里，相当于南宗画风的诗不是诗中高品或正宗，而相当于神韵派诗风的画却是画中高品或正宗。旧诗和旧画的标准分歧是批评史里的事实”。⑧ 这个批评史上的事实，正如钱锺书在前面提到的，是我们往往未加注意的事实。只有博学多识而又慎思明辨，才能够注意并揭示出这个事实；这

---

① 钱锺书：《七缀集》，第 6 页。
② 钱锺书：《七缀集》，第 10 页。
③ 司空图著，郭绍虞集解：《诗品集解》，北京：人民文学出版社，1981 年，第 5—6、21 页。该书与袁枚著、郭绍虞辑注的《续诗品注》合为一书出版。
④ 钱锺书：《七缀集》，第 12 页。
⑤ 钱锺书：《七缀集》，第 13 页。
⑥ 钱锺书：《七缀集》，第 14 页。
⑦ 钱锺书：《七缀集》，第 18 页。
⑧ 钱锺书：《七缀集》，第 24 页。

就是钱锺书的贡献。他区分诗与画在中国批评史上的分别，和他讨论莱辛的《拉奥孔》，都使我们在中外文艺和美学丰富的传统中，可以对普遍性的理论问题有更清楚的认识，作更深入的思考。

理论概念如果与具体文本密切结合，往往可以使我们注意到被忽略的问题，解决文艺批评里未能明白理解、清晰表述的意思。《通感》一篇就是一个例证。钱锺书从李渔不理解宋祁《玉楼春》名句“红杏枝头春意闹”，纪昀不理解苏东坡《夜行观星》里“小星闹若沸”一句说起，指出他们之所以不理解，是因为没有意识到在这些诗句里，“‘闹’字是把事物无声的姿态说成好象有声音的波动，仿佛在视觉里获得了听觉的感受”。[①] 换言之，这些诗句之妙恰好在常理之外，打通了视觉与听觉的界限，给人新奇之感。在超越了语言文化界限更为广阔的视野里，有更多例证，有更明确的理论概念，就不会这样少见多怪。钱锺书说：“西方语言用‘大声叫吵的’、‘呼然作响的’（loud，criard，chiassoso，chillón，knall）指称太鲜明或强烈的颜色，而称暗淡的颜色为‘聋聩’（la teinte sourde），不也有助于理解古汉语诗词里的‘闹’字么？用心理学或语言学的术语来说，这是‘通感’（synaesthesia）或‘感觉挪移’的例子”。[②] 从“响亮”“热闹”“冷静”等日常语言里常用的词汇，到中西文学尤其是诗中的例句，从哲学家的解释到道家、佛家及神秘主义者的经验，钱锺书以丰富的例子展示了通感的普遍存在。

《诗可以怨》提供了另外一个很好的例证。《论语·阳货》讲诗有兴、观、群、怨四种功用，但无论从创作还是从批评的实践来看，“诗可以怨”都最重要，其要义就是：“苦痛比快乐更能产生诗歌，好诗主要是不愉快、烦恼或‘穷愁’的表现和发泄。”然而这个创作和批评里最重要的观念和最常见的事实，“我们惯见熟闻，习而相忘，没有把它当作中国文评里的一个重要概念而提示出来”。[③] 钱锺书引用了大量例子，证明这不仅是中国文学和文学批评里的重要概念，而且具有普遍意义，在世界其他文学传统里，同样可以找到丰富的例证。文章开头提到“尼采曾把母鸡下蛋的啼叫和诗人的歌唱相提并论，说都是‘痛苦使然’（Der Schmerz macht Huhner und Dichter gackern）”，[④] 后面又提到弗洛伊德精神分析学的有名理论，即“在实际生活里不能满足欲望的人，死了心作退一步想，创造出文艺来，起一种替代品的功用（Erzatz für den Triebverzieht），借幻想来过瘾（Phantasiebefriedgungen）”。[⑤] 钱锺书行文中似乎轻轻一笔带过，但对尼采和弗洛伊德稍有了解的读者就知道，这后面有深厚的理论基础，可以为“诗可以怨”这一概念提供有力的支撑，同时也证明这个从《论语》里提取的概念，具有普遍诗学的意义。这篇文章和钱锺书其他文章一样，也是举例丰富，有力证明他的论点。他不仅举例说明痛苦产生好诗，在中西文学传统里都是如此，而且对看似相同的说法作仔细的分梳，指出当中细微但重要的区别。例如韩愈《送孟东野序》有句名言：“大凡物不得其平则鸣”，往往被人误解为遇到挫折而抱怨，和司马迁《报任安书》“发愤所为作”含义相同，都是“诗可以怨”的表述。但钱锺书详细分辨说：“先秦以来的心理学一贯主张：人‘性’的原始状态是平静，‘情’是平静遭到了骚扰，性‘不得其平’而为情。《乐记》里两句话：‘人生而静，感于物而动，’具有代表性”。[⑥] 所以韩愈在此讲的“不平”并不是“牢骚不平”，而他说的“鸣”是表达各种

① 钱锺书：《七缀集》，第54、55页。
② 钱锺书：《七缀集》，第55—56页。
③ 钱锺书：《七缀集》，第102页。
④ 钱锺书：《七缀集》，第102页。
⑤ 钱锺书：《七缀集》，第106页。
⑥ 钱锺书：《七缀集》，第107页。

"情"，包括快乐在内。韩愈另有《荆潭唱和诗序》，其中有这样的话："夫和平之音淡薄，而愁思之声要眇，欢愉之辞难工，而穷苦之言易好也。"钱锺书指出，这才"确曾比前人更明白地规定了'诗可以怨'的观念"。[①] 在文学批评中，这样仔细的分辨非常重要，否则很容易以讹传讹，陷入谬误而不自知。

除司马迁《报任安书》、钟嵘《诗品·序》、刘勰《文心雕龙》、韩愈的文章以及许许多多中国文学的例子之外，钱锺书又举出西方文学中大量的例子，令人惊讶地发现，尽管中西语言文化有如此差异，但诗心文心却又如此相同！钱锺书最后总结的一段话，值得我们注意而且好好记取：

> 我开头说，"诗可以怨"是中国古代的一种文学主张。在信口开河的过程里，我牵上了西洋近代。这是很自然的事。我们讲西洋，讲近代，也不知不觉中会远及中国，上溯古代。人文科学的各个对象彼此系连，交互映发，不但跨越国界，衔接时代，而且贯串着不同的学科。由于人类生命和智力的严峻局限，我们为方便起见，只能把研究领域圈得愈来愈窄，把专门学科分得愈来愈细。此外没有办法。所以，成为某一门学问的专家，虽在主观上是得意的事，而在客观上是不得已的事。"诗可以怨"也牵涉到更大的问题。古代评论诗歌，重视"穷苦之言"，古代欣赏音乐，也"以悲哀为主"；这两个类似的传统有没有共同的心理和社会基础？悲剧已遭现代"新批评家"鄙弃为要不得的东西了，但是历史上占优势的理论认为这个剧种比喜剧伟大；那种传统看法和压低"欢愉之词"是否也有共同的心理和社会基础？[②]

钱锺书在这里提出的问题，就是具普遍性诗学的大问题。《诗可以怨》这篇文章也为我们思考这类问题，提供了一个极佳的范例。要探索这类问题，正如钱锺书所说，我们就不能局限在一个视角、一种知识，以做一个专家而沾沾自喜，而要有开放的心胸和宽阔的眼界，从中国到西方，从古代到近代，只要相关的知识都要去追求、去涉猎，同时又始终保持谦卑的心态，认识到学海无尽无涯，我们能够知道的，不过是沧海之一粟而已。但我们有前辈学者为榜样，有他们已经取得的成就为基础，加之我们自己的使命和抱负，只要不断努力，就总能够在学问的道路上，向前迈进一步，对普遍性的诗学和文艺理论，作出我们的贡献。

〔责任编辑：马　征〕

① 钱锺书：《七缀集》，第108页。

② 钱锺书：《七缀集》，第113页。

private property into the theoretical basis of arguments for capitalist industry and commerce. However, all this led to the loss of the unity of the life-world, and has taken with it the ethical coloration of public spirit. Using the intellectual resources of classical political philosophy relating to public spirit, Marx discovered the question of his time—the split between the individual and others and between the individual and the community. He thus reshaped public spirit on the new social platform of the association of free men.

**The Influence of Yan Fu's Translations on Lu Xun's "Middle Way" (*Zhizhong zhi dao*)**

Yu Zhaoping · 46 ·

In the course of studying Yan Fu's translations and acquiring Western learning, the early Lu Xun combined Bacon's inductive method and Descartes' deductive method, adopting a "middle way" as the central theme of his theoretical consciousness and logical judgments. This is reflected in his review and analysis of the issues of science and the humanities, innovation and return to the past, the material and the spiritual, the masses and the individual, utility and aesthetics, etc. The middle way proposed mainly covered the theoretical reason of metaphysics; that is, it was used in the context of consciousness of academic principles. The *zhongyong zhi dao* (Doctrine of the Mean) that he criticized tended to be associated with the rationality of practice and involved issues such as the forms of social ideology. Lu Xun's *zhizhong* is thus different from *zhongyong*.

**Chinese Scholars' Endeavors to Construct a Poetics: Starting from Zhu Guangqian and Qian Zhongshu**

Zhang Longxi · 54 ·

Poetics is the theoretical discussion of the universality of poetry or literature, in the same way as physics is the theoretical discussion of the universality of the natural world. Drawing on Chinese literary and cultural resources, Chinese scholars have explored such fundamental issues as the origin, nature, genres, value, and constituent elements of Chinese poetry (with Chinese characteristics, of course). At the same time, however, they have contributed to the universal theory of poetics, making it more rich, comprehensive, and complete. Our academic forerunners Zhu Guangqian and Qian Jongshu have already set us an example. Discussion of Zhu's *Shilun* (*On Poetry*, 1943) and Qian's *Qizhuiji* (*Patchwork: Seven Essays on Art and Literature*) can inspire us to make new contributions to the development of theories of poetics.

**Research on the Preface and Postscript to Zhu Guangqian's *Shilun***

Wan Xiaoping · 68 ·

We provide an in-depth analysis of Zhu Guangqian's contribution to poetics through the prefaces and postscripts to the three main editions of his *Shilun* (*On Poetry*), clarifying various academic misinterpretations by reviewing his original intentions. On the basis of a method of comparative poetics in which "both East and West serve as both essence and function," Zhu Guangqian achieved the perfect union of science and the humanities and of Western poetics and traditional Chinese poetics through the comparison, interpretation and discovery of East and West. In addition to Wang Guowei's "realm of the self" and "realm of no-self," he proposed a "realm of things" and a "realm beyond things." Here he was not making a fresh start; rather, he was introducing the spirit of scientific analysis to give us a deeper understanding of the poetic realm. The realm of poetry conjoins emotion and imagery, from subject-object dualism to the "differentiated identity" of the dissolution of opposites. This is unlike the "undifferentiated identity" of traditional poetry, with its style of "random thoughts."

**The Theory and Practice of Transcultural Undertakings: Starting with *The Shadow of Monotheism***

Wang Qi · 76 ·

The French anthropologist Alain Le Pichon created the concept of "transculture" about forty